Semion.Sucholutsky@gmail.com
Торонто, 2025

С. Сухолуцкий

“Лютнистка” Орацио Джентилески

1

Орацио Джентилески (1563-1639) встретился с Караваджо летом 1600 г. в Риме. К этому времени Орацио, будучи на семь лет старше, обзавелся семьей, считался зрелым художником и уже много лет работал над папскими заказами. Несмотря на это, он, сдружившись с Караваджо, принимал активное участие в диких эскападах последнего. Однако при всём злословии, невыдержанном темпераменте и скатологическом языке пасквиля на своего коллегу (в результате чего он и Караваджо были взяты под стражу и предстали перед судом), из-под кисти Орацио вышел один из самых утончённых шедевров. Такое противоречие не находит объяснения ни в гордом, угрюмом лице на портрете хорошо знавшего Орацио Ван Дейка (ил.1), ни в многочисленных документах и письмах, отражающих его публичную жизнь, что должно служить предупреждением для тех, кто пытается читать биографию художника в его работах.[1] А потому мы постараемся не делать никаких обобщений: речь пойдет об отдельно взятой картине, тем более, что картина эта в самом деле представляется стоящей особняком среди других работ художника.

2

“Лютнистка” (ил.2) датируется примерно 1612-1620 гг. и впервые упоминается как произведение Орацио Джентилески в 1697 г. в реестре на ее покупку. В 1962 г. Национальная галерея искусств (Washington, DC) приобрела “Лютнистку”, а в 1963-м она была отреставрирована.[2]

Ни один другой музыкальный инструмент так часто не воспевался художниками и граверами, как лютня.[3] Популярность ее в значительной степени объясняется универсальностью: она была способна заменить в ансамбле почти любой инструмент, независимо от его тональности, а также могла аккомпанировать певцу или исполнять собственную мелодию.[4]

Выполненная практически в натуральную величину (размер картины 143.5x129 см), Лютнистка сидит, повернувшись в три четверти спиной к зрителю. Кисть ее руки касается воображаемой вертикали, делящей холст пополам, так что вся фигура располагается в правой половине. Прежде всего взгляд наш останавливается, привлеченный контрастом яркого желтого пятна на сплошном темном фоне. Резкая асимметрия усиливает этот эффект. Затем мы видим светлые дуги, созданные белой сорочкой, рукой, склоненной шеей и лицом - всё сияет благодаря таинственному псевдо-натуральному свету, темному заднику и соседству с золотом платья.

Геометрия композиции состоит, в основном, из диагоналей и овалов.[5] Такое сочетание, усиленное общей асимметрией, придает картине неформальный характер. Левый вертикальный край холста обрезан, а полоса шириной около 10 см позднее была добавлена к правой стороне, то есть

---

[1] Keith Christiansen, Judith W. Mann - Orazio and Artemisia Gentileschi, 2001

[2] Ward R. Bissell - Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting, 1981; цит. по Diane De Grazia, Eric Garberson - Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, 1996

[3] Hermann Ruth-Sommer - Alte Musikinstrumente, 1916

[4] Ian F. Finlay - Musical Instruments in 17th-Century Dutch Paintings, The Galpin Society Journal, Vol. 6 (Jul., 1953)

[5] Композиционная сетка 4x4 помогает яснее представить замысел компоновки (ил.3)

изначальная асимметрия оказывалась более выраженной, чем та, что мы видим сегодня.[6] В верхней части картины косой луч света начинает серию зигзагообразных ритмов[7], созданных музыкальными инструментами: смычком, скрипичным грифом, флейтами, а также верхними секциями лютни. Форма и цвет скрипки находят отражение в самой Лютнистке. Две нотные тетради добавляют оживляющую диагональ, а также ритм и рифму в композиции. Шейка и дуги ребер корпуса лютни плавно переходят в похожие изгибы частей ее тела и складки желтого платья под лифом[8]. Округлость бедер и ног подчеркнута прямоугольной формой табурета и его контрастной, ярко-красной бархатной драпировкой. Заплетённые косы, уложенные вокруг головы, повторяются в плетеной шнуровке платья.

Подобные детали и совпадения не бросаются сразу в глаза, и, чтобы они соединились и превратились в поэзию, требуются концентрация внимания и дополнительные усилия. А после, обнаружив чуть подсвеченную в левом нижнем углу единственную вертикаль - незыблемую ножку стола, торчащую из-под нежной бахромы оливковой скатерти, - мы можем, наконец, спокойно подумать о том, что же все-таки перед нами представлено.

3

Вот одна из версий прочтения этой картины.[9] Девушка сосредоточена на лютне. Это и есть вся тема. Свисающий шнурок распущенного лифа - пример невозмутимого “караваджисткого” натурализма, который часто остается незамеченным, если на него не указать, - может читаться как признак самоотречения, явленный зрителю, но исключенный из сознания, погруженной в музыку героини.

Другая версия.[10] Всё начиналось прозаически - натурщица в жёлтом платье сидит посреди студийного реквизита. Орацио исключительно мастерски воплощает ее физическое присутствие: свободная шнуровка передает давление, оказываемое на тело лифом, а тонкие бретельки на плечах, кажется, почти впиваются в сияющую белизной сорочку с невообразимо изящными складками. Желтое платье поверх белой блузы уже давно стало общим местом в живописи, однако подобной изысканности еще не существовало: Орацио обладал талантом “самого изумительного ткача и портного, когда-либо работавшего среди живописцев.”[11] Выдающееся мастерство в передаче разнообразных по фактуре материалов свидетельствует о глубочайшем уважении к ремеслу живописи и о страсти к изысканным декоративным эффектам. Но блестящий дар Орацио как костюмера служил целям творца-художника, а его техническое мастерство - не в последнюю очередь идее: если изношенные страницы нот и скрипка со свисающей струной[12] подвластны времени, то Лютнистка представляет образ вневременности. Живописная утончённость и интимная поэтичность здесь неразделимы. Способ освещения также усиливает тишину момента, когда вся

---

[6] Diane De Grazia, Eric Garberson - Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, 1996

[7] Ross Watson - The National Gallery of Art, Washington, 1979

[8] Подобная перекличка была не без юмора использована в гравюре “Старик, предающийся пяти чувствам” Адриана Колларта по дизайну Адама ван Ноорта (конец XVI в.): форма и рёбра лютни Аллегории Слуха повторяются в округлостях ее ягодиц (ил.4). С завитыми и уложенными косами вокруг головы, повернутой в профиль, сидя к нам спиной на слегка задрапированном пне, она находит определенный отклик в работе Орацио. Фигура эта довольно быстро стала популярной моделью.

[9] Michael Fried - The Moment of Caravaggio, 2010

[10] Ward R. Bissell - Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting, 1981. Цит. по Helen Taschian - Naturalism and Libertinism in Seventeenth-Century Italian Painting, 2013

[11] Roberto Longhi - Gentileschi, padre e fegilia, 1916

[12] Наличие всех четырех отчетливо видимых натянутых струн скрипки не вполне объясняет присутствие оборванной пятой, лишней струны.

внешняя активность замирает в угоду внутренним процессам. То, что началось как фрагмент обыденной жизни, завершается *идеализацией акта музыкального творчества, комментарием к красоте, превосходящей обыденность.*[13]

Еще версия.[14] Белые плечи, прикрытые мягкой сорочкой, румянец на щеках и распущенный лиф с детально прописанным провокационно свисающим перекрученным шнуром и венчающим его эглетом[15] вносят в образ осязаемую чувственность, исходящую от героини: в те времена любовь и музыка были неразрывно связаны. Далеко от "идеализации акта музыкального творчества, комментария к красоте, превосходящей обыденность," картина может восприниматься как обращение к (мужскому) зрителю, где склоненная и прижатая к лютне голова девушки вместе с жестом, которым она обнимает лютню, подчёркивают ее чувственность. Музыка соблазняет, и Лютнистка охвачена музыкой, словно любовью.

Версии не противоречивы и могут сосуществовать одновременно. Именно многозначность (или многомерность) прочтения вкупе с высочайшей техникой, сделавшей тактильную иллюзорность почти реальностью, наделяет эту картину притягательной силой. Такая привлекательная смесь чувственного и возвышенного в форме обыденного, выдающего себя за идеальное, впервые, возможно, проявилась в "Мадонне в кресле" Рафаэля за сто лет до создания "Лютнистки"[16].

4

Авторство "Лютнистки" ныне доказано документально и не вызывает сомнений. Картину эту называют шедевром Орацио, но еще в XX в. ее приписывали Караваджо, что, несомненно, показательно. Интересно и то, что некоторые работы Караваджо долгое время приписывали Орацио.

Работами Караваджо, с которыми перекликается "Лютнистка", традиционно считаются "Отдых на пути в Египет" и "Лютнист"[17], созданные в 1590-х г., - одни из самых лирических его произведений. В "Отдыхе" стоящий к нам спиной ангел-скрипач, чье лицо мы видим лишь в профиль, изображен вполне реальным подростком, хотя образ его на картине является наиболее условным (ил.5). "В изысканно красивых линиях полуобнаженного тела, в манерном изгибе фигуры, в развевающихся без всякой естественной причины сложных складках ткани, его опоясывающей, сказываются пережитки маньеризма,"[18] напрочь отсутствующего в совершенно естественной Лютнистке.

Влияние Караваджо на Джентилески неоднократно отмечалось чаще всего в связи с "Лютнистом", с его удивительно поэтичным настроением. Вместо мягкого освещения "Отдыха", в "Лютнисте", а затем и в "Лютнистке", появляется характерный диагональный луч, падающий справа сверху, который освещает фигуру, усиливая при этом контраст света и тени. Лютня рифмуется с юношей, перекликаясь таким образом и с нашей Лютнисткой: складки блузы на груди напоминают расходящиеся ребра корпуса лютни, а колки - кудри (ил.6). Чувственность и эротизм музыканта, его внешнее уподобление инструменту передались и Лютнистке. Не пропустим и общий момент в духе

[13] Ward R. Bissell - Orazio Gentileschi's "Young Woman with a Violin", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Vol. 46, No. 4 (1967)
[14] Keith Christiansen, Judith W. Mann - Orazio and Artemisia Gentileschi, 2001
[15] Эглет - наконечник шнурка, облегчающий вдевание в отверстия и предохраняющий концы от расплетания.
[16] Semion Sucholutsky - Madonna della Sedia (Seggiola) by Raphael, 2025; https://archive.org/details/madonna-della-sedia или https://www.academia.edu/130499541/Madonna_della_Sedia_Seggiola_by_Raphael
[17] Здесь и далее имеется ввиду версия "Лютниста" из Эрмитажа в Санкт-Петербурге.
[18] Знаменовская Т. - Микельанджело да Караваджо, 1955

vanitas[19] (не обязательно включенный в картины намеренно): продольная трещина в скрипичном грифе “Лютниста” и порванная скрипичная струна в “Лютнистке”.

О Караваджо говорили, что он лучше всех передавал конфликт света и тени. Орацио удалось избежать сам конфликт, изобразив при этом кроткое спокойствие с силой и энтузиазмом[20]. Для “Лютнистки” крайне важно гармоничное соотношение цвета и света, не смотря на “по-караваджистски” неестественно сфокусированный свет, придающий, тем не менее, поразительный эффект. Поэтому Орацио - не “караваджист”, а человек, переживший от знакомства с работами Караваджо своего рода шок, мощный и кратковременный, и, скорее в ответ на это влияние, чем приняв его, обретший собственное уникальное художественное суждение.[21]

Нам не известно ни одной работы Караваджо с музыкантшей, хотя его “Лютнист” нередко отождествляется с образом девушки. Орацио, напротив, неоднократно обращался к этой теме. Во время продажи в 1697 г. “Лютнистка” была описана просто: “женщина, которая играет, работа Джентилески”. Действительно, в отличие от Лютниста, здесь нет тенденции, нет посыла, нет даже приглашения к диалогу в виде легко читаемых зрителем нот, нет сентиментальности. Поэзия заключена не в интерпретации образа, а в живописной передаче визуальной реальности.[22] В этом смысле “Лютнистка”, представ очищенной от остатков ренессансного маньеризма, присущих Караваджо, является предтечей “Молочницы” Вермеера. Странный свет Караваджо, падающий на неопределённые стены, достигает у Орацио точного и детального определения интерьера, что привносит ощущение домашнего уюта: игра света становится более достоверной, более богатой переходами светящихся гамм и прозрачностей. Это превращение интерьера в прозрачный живописный сосуд, создающий форму и цвет, содержание и поверхность Вермеер позже доведет до невыразимой тонкости. Градация прозрачностей уже была у раннего Караваджо, но только в ограниченном пространстве. У Орацио - предчувствие величия. Медленное, постепенное разворачивание света, и во всем этом - *изысканная безличность, необходимая художнику*.[23]

“Лютнистка” представляет эпизод домашней жизни, основанный, прежде всего, на соотношениях цвета, света и формы, став таким образом предвестником Вермеера. Предвестие же “Молочницы” (кроме динамической композиции более светлой верхней части тела, явленной нам в наклоне головы, направлении взгляда и рук, держащих кувшин или лютню) мне видится в отстраненности от своего персонажа[24]. Да, внешние элементы сравнимы (ил.7 и 7а): скромный натюрморт на столе, освещенный необычный светом, нежные складки закатанных рукавов, шнурованный золотой лиф и красное пятно табурета перекликаются с жесткими закатанными рукавами, желтым, с грубыми швами кожаным лифом и красной юбкой, виднеющейся из-под передника[25]. Но монументальность,

---

[19] Vanitas - натюрморт, напоминающий о суете и бренности жизни и удовольствий, о неизбежности смерти.
[20] C.B.F - On The Cover, Music Educators Journal, Volume 52 Issue 5, April-May 1966
[21] Stephen Pepper - Review, The Burlington Magazine, Vol. 125, No. 968 (Nov., 1983)
[22] Keith Christiansen - A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player, 1990
[23] Roberto Longhi - Gentileschi, padre e fegilia, 1916
[24] Semion Sucholutsky - Milkmaid by Vermeer, 2024; https://archive.org/details/vermeers-milkmaid или https://www.academia.edu/123974208/Milkmaid_by_Vermeer
[25] Изначально синий фартук был длиннее, и его нижний край доходил до нижнего края картины, так что юбка под ним была видна лишь как небольшой красный треугольник. Показав больше контрастной юбки, Вермеер эффективно усилил ощущение глубины на переднем плане, создав более динамичный визуальный баланс. [Anna Krekeler, Francesca Gabrieli, Annelies van Loon, Ige Verslype - Compositions in the Making Vermeer's Changes в кн. Close to Vermeer: New Research on the Painter and His Art, 2025]. Приём этот был прежде использован Орацио с красной драпировкой табурета Лютнистки.

сосредоточенная отрешенность героинь и тишина, подчеркнутая тихой мелодией лютни или звуком льющегося молока, не только усиливают связывающую их аллюзию - они создают связь времен.

5

Какие работы могли бы послужить источником заимствования для написания “Лютнистки” или, если хотите, каков ее генезис? В этом смысле нам интересна гравюра Маркантонио Раймонди “Орфей, очаровывающий животных”, выполненная примерно в 1505 г. и ставшая прообразом для многих поколений художников (ил.8). Расположенный на три четверти спиной к зрителю Орфей почти целиком находится на правой половине листа, а пень, на котором он сидит, помещен в правый нижний угол сетки 4x4, абсолютно совпадая с положением табурета Лютнистки (ил.3). Складкам одежды также уделено особое внимание. Лиризм при минимальных средствах - еще одна характерная черта, выделяющая “Орфея” среди работ эпохи Возрождения и сближающая с “Лютнисткой”, где особенность эта достигла беспрецедентного уровня.

Портрет Великого герцога Тосканы Козимо I Медичи в образе Орфея весьма необычен для такой персоны (ил.9). Почти в натуральную величину фигура была написана Аньоло Бронзино между 1537 и началом 1540-х гг. В результате исследования портрета выяснилось, что Бронзино внес изменения в первоначальный вариант, где Орфей играет на виоле, через его плечо и спину перекинут ремень, а сам он частично скрыт драпировкой (ил.9а). Непропорционально маленькая голова, неуклюже повернутая в сторону зрителя, осталась без изменений.[26] Видимо, “Орфей” был создан в 1537 г., но в результате изменившейся (политической) ситуации переписан в начале 1540-х.[27]

Гравюра Джорджо Гизи по дизайну Лука Пенни “Аполлон и музы”, созданная приблизительно в 1557 г. (ил.10), очень быстро стала чрезвычайно популярной, многократно копировалась и варьировалась (ил.10а), а фигуры сидящих спиной к зрителю виолончелистки и лютнистки стали шаблонами на последующее столетие. Завитые косы и подробные детали изысканной одежды, включая идею шнуровки на боку у лютнистки (ил.10а), подоткнутые и подобранные юбки, выписанные мастерски и с очевидной любовью, так же, как и положение ног, наклон, поворот головы и верхней части тела роднят этих персонажей с нашей Лютнисткой. В то же время лютнистка на гравюре Пенни - соотечественника Бронзино - напоминает “Орфея” положением верхней части тела и неестественным поворотом головы в сторону зрителя.

Однако идея двух муз, сидящих симметрично спиной к зрителю на переднем плане этой гравюры, принадлежит, скорее всего, не Пенни, а Франческо Приматиччо - автору эскиза к фреске “Аполлон и музы” в оконном проеме Бального зала во дворце Фонтенбло во Франции, исполненной Никколо дель Аббате в 1550-х (ил.11), что не случайно: и Пенни, и Аббате работали во дворце под общим руководством Приматиччо и воплощали каждый со своей группой эскизы, созданные последним. В этот же период Приматиччо написал эскизы для фресок на потолке галереи Улисс. Галерея была разрушена в 1738-1739 гг., и от фресок остались только гравюры 1560-х г. того же Гизи.[28] Одна из них, “Три Музы и купидон с цимбалами”, представляет уже знакомую нам симметричную

[26] Mark Tucker - Discoveries Made during the Treatment of Bronzino's “Cosimo I de' Medici as Orpheus”, Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol. 81, No. 348, Medici Portraits (Autumn, 1985). Также, Mark Tucker - When Conserving a Painting Reveals a Different Picture, April 12, 2022, https://blog.philamuseum.org/when-conserving-a-painting-reveals-a-different-picture/

[27] Christine Zappella - The Implicating Gaze in Bronzino’s Cosimo I de’ Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina, Studies in Iconography, Vol. 42, 2021

[28] Suzanne Boorsch, Michael & R.E. Lewis - The Engravings of Giorgio Ghisi, 1985

композицию (ил.12): справа - лютнистка, слева - виолончелистка[29]. Орацио, находясь несколько лет в Париже в статусе придворного художника, наверное, посещал Фонтенбло и встретился там с самыми первыми прототипами своей Лютнистки, которые могли вдохновить его не только на идею композиции, но и на эмоциональный настрой.

Иной атмосферой наполнена картина Яна Массейса "Веселая компания", созданная между 1557 и 1563 гг. (ил.13). На переднем плане лютнистка, сидя вполоборота, приглашает нас присоединиться к вечеринке. Ее образ, наименее антипатичный из всех пяти женских портретов (по числу чувств?), напоминает нашу Лютнистку лишь своей позой, а также тщательностью, с которой выписаны прическа и одеяние, включая мелкий узор, складки и цветочные лепестки на голове.

Рисунок "Чувство слуха", самый тонкий, изящный и поэтичный из рассмотренных в этом параграфе, создан Хендриком Гольциусом, вероятней всего, после его путешествия по Италии незадолго до 1600 г. (ил.14). Лицо девушки повернуто в нашу сторону, но в отличие от откровенного взгляда лютнистки Массейса, она не смотрит на зрителя, что, меняет общее настроение, а ее нагота становится скорее естественным атрибутом мифологического сюжета, чем образом чувственности, но не отменяя ее полностью благодаря подчеркивающим формы полупрозрачной драпировке на бедре, легкомысленному украшению на плече и изящному ремешку поперек спины. Пропорции фигуры несколько преувеличены, но при этом она передана с классической сдержанностью[30]. Создается впечатление, будто Гольциус видел первый вариант "Орфея" Бронзино (ил.9а). Но это, скорее всего, исключено. Совпадение деталей заставляет предположить, что существовал какой-то более ранний общий прототип.

Представляется весьма вероятным и то, что Гольциус вдохновился лютнисткой из "Мудрых и неразумных дев" Мартена де Воса (ил.15). Известно, в частности, что в начале своей карьеры (ок. 1578-1582) Гольциус не только находился под сильным стилистическим и композиционным влиянием де Воса, но и выполнил несколько гравюр по его рисункам. В свою очередь, де Вос в период 1552-1558 гг. жил в Италии и во время нахождения в Венеции работал в мастерской Тинторетто, чьи эскизы или модели (если таковые имелись) для его ранней работы "Состязание Муз и Пиэрид", украшающей крышку спинета[31], он имел возможность видеть (ил.16). С другой стороны, лютнистка де Воса очень сильно напоминает широко известную лютнистку Гизи/Пенни.

Возможно, именно "Слух" Гольциуса породил вариации Рубенса[32] на ту же тему в первой четверти XVII в. (ил.17). Мы узнаём позу, поворот головы, драпировку на бедре и на табурете, украшение на плече левой руки и даже сережку в ухе. В свою очередь, основой этих общих для двух работ элементов является заимствование из "Аполлона и муз" Гизи/Пенни (ил.10). И всё же при всех совпадениях рисунок Гольциуса лучше других передает атмосферу нашей "Лютнистки".

Вряд ли какой-либо художник, побывавший в Риме, обошел вниманием Сикстинскую капеллу Микеланджело и, в частности, фреску пророчицы - Ливийскую Сивиллу, она же - Либика (ил.18). Одна из главных ее особенностей - элегантность в сочетании с физически ощущаемой

[29] Обыкновенно, но не всегда, гравюра, вследствие технологии изготовления, представляет собой зеркальное отображение оригинала.
[30] The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Fall 1994, vol. 52 no. 2
[31] Спинет - разновидность клавесина
[32] Рубенс был лично знаком или сотрудничал с упомянутыми Гольциусом, Джентилески, ван Ноортом и, очень вероятно, Коллартом.

энергетической мощью - проявляется, в первую очередь, в *контрапосте*[33], своеобычность которого сделало это изображение прототипом для художников последующих столетий независимо от представляемого сюжета[34]. Лютнистка Орацио, приняв позу более удобную для игры на лютне, сменила напряженную динамику Сивиллы покоем. Не последнюю роль в этой метаморфозе, кроме самой позы, играют складки одежды: натянутые и перекрученные - у Либики, свободные и ниспадающие - у Лютнистки.

“Многие современные Микеланджело художники использовали мужчин в качестве моделей для изображения женщин, но у Микеланджело присутствие мужского в женском и за женским необычайно заметно.”[35] Либика тоже была написана по анатомическому этюду мужчины, сохранив атлетическое телосложение и мускулатуру оригинала. При этом Микеланджело наделил Сивиллу всеми прелестями женственности, к которой он раньше был менее щедр[36]. По уровню элегантности, будучи преимущественно декоративной, с её надуманной позой и акцентом на орнаментальных деталях, Либика сравнима с Лютнисткой. Монументальные объемы обоих фигур психологически облегчены изяществом изогнутых линий тел и складок одежды[37]. Искусное использование Микеланджело колорита, проявленное в сочетании сияющих цветов и плавных переходов, характерно и для Орацио. Интенсивно желтый цвет платья Сивиллы, открытого сбоку отсылают нас к расшнурованному лифу Лютнистки. Голова опущена, взгляд сосредоточен. При желании, можно представить себе в руках пророчицы вместо книги лютню.[38]

6

В конце XX в. вышла статья, подводящая итог начатому в 1941 г. сложному и трудоемкому научно-техническому анализу состава желтой краски старых мастеров.[39] Среди прочего, нам стали известны абсолютно точный химический состав и формула дивной желтой краски “Лютнистки”. Приблизило ли нас, однако, это знание к тайне шедевра?

[33] Контрапост - художественный приём в изобразительном искусстве, при котором положение одной части тела противопоставлено другой (например, в изгибе или повороте), создавая эффект внутреннего движения и напряжения в *статичной* фигуре, не нарушая при этом общего равновесия форм.

[34] Например, фрески Приматиччо в Фонтенбло созданы под явным влиянием фресок Сикстинской капеллы.

[35] Margaret Walters - The Nude Male: A New Perspective, 1978

[36] Paul Schubring - The Sistine Chapel, 1910

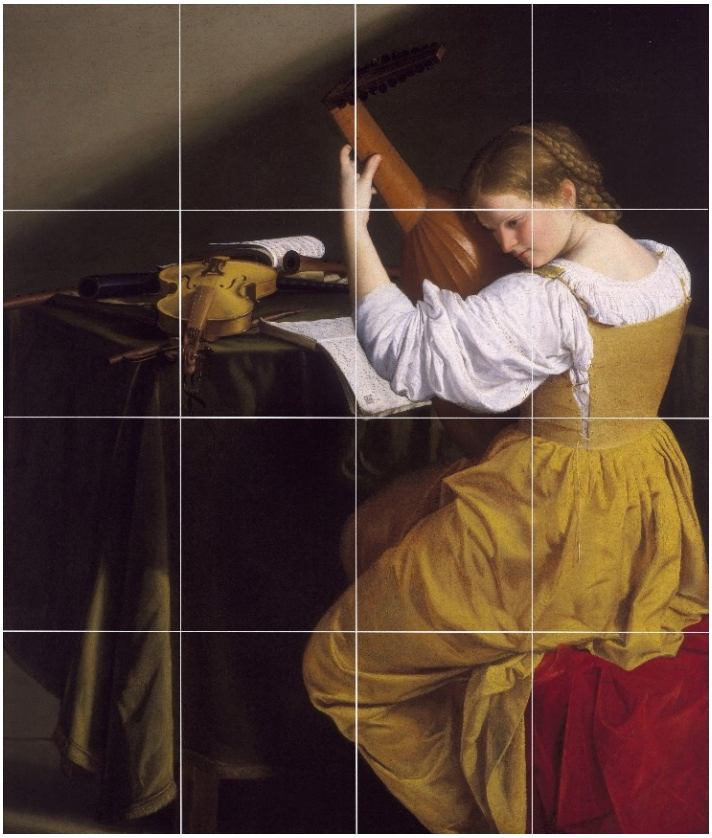
[37] John Canaday - Masterpieces by Michelangelo, 1979

[38] Эта фантазия сближает с Либикой знакомую нам лютнистку Колларта (ил.4) поворотом головы и напряженными мышцами верхней части спины, хорошо видимыми благодаря контрапосту.

[39] Ashok Ray, Barbara H. Berrie - A New Lead Based Yellow in the Seventeen Century, 1998

ил.1 Антонис ван Дейк - Портрет Орацио Джентилески, ок. 1627-1635

ил.2 Орацио Джентилески - Лютнистка, ок. 1612-1620



ил.3 Сетка 4x4

ил.4 Адриан Колларт, Адам ван Ноорт - Старик, предающийся пяти чувствам, конец XVI в.

ил.5 Караваджо - Отдых на пути в Египет, ок. 1597

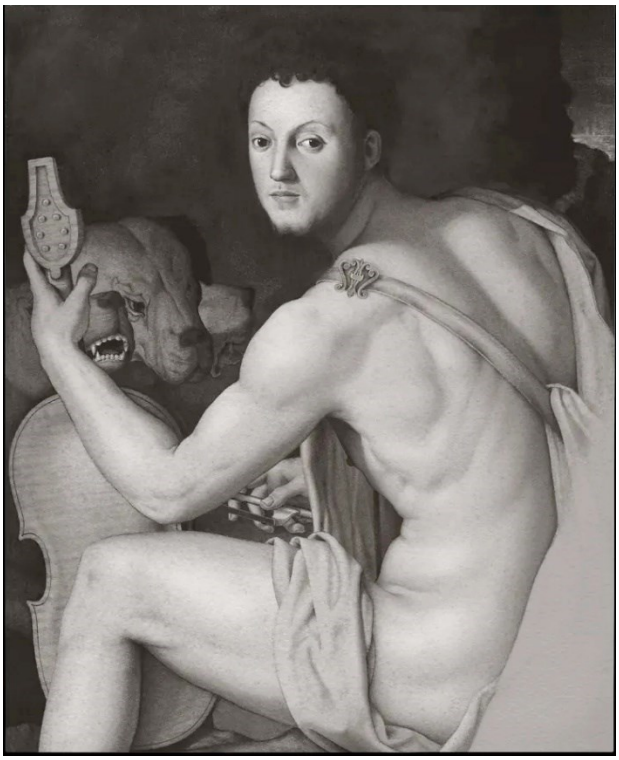
ил.6 Караваджо - Лютнист, Эрмитаж, ок. 1595-1596

ил.7 Ян Вермеер - Молочница, ок. 1658-1659

ил.7а

ил.8 Маркантонио Раймонди - Орфей, очаровывающий животных, ок. 1505

ил.9 Аньоло Бронзино - Козимо I Медичи в образе Орфея, ок. 1537-1540



ил.9а Марк Такер - Восстановленная первая версия (интерпретация)

ил.10 Джорджо Гизи, Лука Пенни - Аполлон и музы, ок. 1557

ил.10а

ил.11 Франческо Приматиччо, Николо дель Аббате - Аполлон на Парнасе (фрагмент) 1550-е

ил.12 Джорджо Гизи, Франческо Приматиччо -
Три музы и купидон с цимбалами, 1560-е

ил.13 Ян Массейс - Веселая компания, между 1557 и 1563

ил.14 Хендрик Гольциус - Чувство слуха, ок. 1595-1600

ил.15 Мартен де Вос - Мудрые и неразумные девы (фрагмент), 1590-е

ил.16 Якопо Тинторетто - Состязание Муз и Пиэрид (фрагмент), ок. 1545

ил.17 Ян Брейгель ст., Рубенс - Слух (фрагмент), ок. 1617–1618

ил.18 Микеланджело Буонарроти - Ливийская Сивилла (Либика), ок. 1511